

akademia
polskiego
filmu

WarszawaŁódźKrakówWrocławKino MUZ



AKADEMIA POLSKIEGO FILMU▼

HISTORIA POLSKIEGO FILMU▼

ORGANIZACJA▼

PL - Strona główna / HISTORIA POLSKIEGO FILMU / PLEOGRAF

HISTORIA

FILMY

REŻYSERZY

SCENARZYŚCI

AKTORZY

OPERATORZY

KOMPOZYTORZY

STUDIA FILMOWE

KSIAŻKI

SŁOWNIK FILMU

PLEOGRAF

ARTYKUŁY

ARCHIWUM WYKŁADÓW

Artykuły

"Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 3/2020

Pokaż mi, czego nie widziałem – opowiedz mi, o czym nie słyszałem

Z Marianem Marzyńskim rozmawia Anna Taszycka

Może zaczniemy od tego, że pracował Pan jako wykładowca w Rhode Island School of Design w USA. Kiedy to było i jak długo trwało?

To było w latach 1972–1976. Do mojego przyjazdu była tam fotografia i raczkujący film. Pojawiłem jako pierwszy nauczyciel filmowiec.



Marian Marzyński, Rhode Island School of Design, 1973 r., w tle, na ścianie powiększone klatki z dokumentu „Być”, które były wykorzystywane do analizy montażu filmowego, źródło: archiwum Mariana Marzyńskiego

Czego Pan uczył studentów? Czy były to zajęcia praktyczne, czy teoretyczne? Spędzał Pan z nimi czas w montażowni czy raczej „na ulicy” w poszukiwaniu tematów? Jak wyglądał ten proces? Innymi słowy: jak uczył Pan swoich studentów w tamtym okresie robić filmy? Co było dla Pana ważne? Co chciał Pan im przekazać?

Były to zajęcia praktyczne, ale pomieszczone z teorią. Gdy nauczycielem jest filmowiec, trudno oddzielić warsztat od teorii – zawsze patrzy się przez pryzmat własnej twórczości. Miałem również jeden kurs zbliżony to filmoznawstwa, nazywał się „Analiza filmowa” i polegał na krytycznej ocenie klasycznych hollywoodzkich filmów, na przykład *W samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952), które studenci musieli oglądać wielokrotnie: raz pod kątem scenariusza, innym razem reżyserii, potem zdjęć, dźwięku, scenografii. Braliśmy taki film na „stół operacyjny” i kroiliśmy na kawałki, wyszukując niekonsekwencje i błędy. Od czasu do czasu przeprowadzaliśmy też analizy amerykańskich dokumentów z udziałem reżyserów. Wizytę Richarda Leacocka poprzedziła analiza jego filmu *Primary* (1960). Mielśmy również na stole filmy braci Alberta i Davida Maysles *Grey Gardens* (1975), jeden z najlepszych przykładów amerykańskiego *direct cinema* lat 70. XX wieku, a także ich *Salesman* (1969). Jeżeli udało się filmowca namówić na pokazanie „bebechów”, nie było nic lepszego. Raz nawet analizowaliśmy film polski (nie pamiętam już jaki) z udziałem aktorki Elżbiety Czyżewskiej, która mieszkała w Nowym Jorku. Przyjechał też Krzysztof Zanussi, nie z filmem, a na rozmowę o polskim kinie.

Większość czasu spędzałem na wyszukiwaniu ze studentami pomysłów na ich filmy. Od czasu do czasu spotykaliśmy się na zdjęciach, były też długie godziny oglądania ich materiałów i jeszcze dłuższe poświęcone na montaż, bo jak pisał Wsiewołod Pudowkin: *Film to montaż*. Robiliśmy dużo filmów,



Pliki Cookies

Informujemy, że w ramach serwisu internetowego Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej stosujemy pliki cookies. Korzystanie z witryny www.akademiapolskiegofilmu.pl bez zmian ustawień oznacza, że akceptują Państwo otrzymywanie tych plików. Jednocześnie informujemy, że mogą Państwo w dowolnym momencie zmienić ustawienia dotyczące plików cookies. Szczegółowe informacje znajdują się w zakładce Zastrzeżenia prawne

nie pokazuj więcej tego powiadomienia

Redakcja

Rada naukowa

Recenzenci naukowci

Informacje dla autorów

CALL FOR PAPERS

<https://akademiapolskiegofilmu.pl/...c-narracji-filmowej/23/pokaz-mi-czego-nie-widzialem-opowiedz-mi-o-czym-nie-slyszałem-z-marianem-marzynskim-rozmawia-anna-taszycka/743>[2020-12-14 11:37:06]

wokół których koncentrowały się zajęcia. Przychodzili na nie ci, którzy w tym czasie nie byli zajęci kręceniem, to znaczy większość grupy. Najważniejszy jednak stawał się postęp w produkcji, której proces był otwarty. Zlikwidowałem stopnie, zaliczenia dostawali wszyscy, najważniejsza była twórcza „iluminacja”, do której każdy dochodził we własny sposób i w swoim czasie. Jest to chyba najlepszy sposób edukacji, nauczyciel nie może być policjantem.

Każdy film studencki to był osobny „kurs”, przeprowadziłem bowiem małą rewolucję: dotąd każdy student udawał producenta i robił film w tajemnicy przed innymi, teraz proces twórczy filmów był otwarty dla innych studentów, producentem byłem ja, a oni moimi scenarzystami, reżyserami, operatorami, jak w studio filmowym. Nauczyłem się tego od Jerzego Bossaka w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych.

W rozmowie z Marcinem Giżyckim wspomina Pan, że walczył Pan z podziałem na film dokumentalny i fabularny. Powiedział Pan: *Jeśli robiłem filmy dokumentalne, to tylko dlatego, że wydawało mi się, że miałem lepsze historie do opowiedzenia przez dokument. To może zadam bardziej ogólne pytanie: czym powinien się charakteryzować udany film dokumentalny?*

Pokaż mi, czego nie widziałem – opowiedz mi, o czym nie słyszałem.

Mikołaj Jazdon pisze o Panu, co przywołane zostaje w książce *Kino-ja. Życie w kadrach filmowych*, że swoim filmem *Powrót statku* (1963) wprowadził Pan na polski grunt nurt *cinéma-vérité*. Proszę opowiedzieć o tym filmie. W jaki sposób był kręcony? Czy w tamtym czasie w Polsce było się na bieżąco z nowinkami ze świata filmu dokumentalnego?

Robiąc *Powrót statku*, nie myślałem o przenoszeniu zachodniej „nowinki”, nie wierzę, że zapatrzenie się w innego filmowca daje rezultaty. Ten film wyszedł z mojego dziennikarstwa (wcześniej zrobiłem reportaż radiowy z przyjazdu „Batorego” do Gdyni, a później reportaż telewizyjny na żywo z gdyńskiego nabrzeża – z kolejnego rejsu). Robiąc film, wiedziałem, że muszę się zbliżyć, jak nikt dotąd, do ludzi po obu stronach żelaznej kurtyny, którą chciałem zerwać, przynajmniej na te dwadzieścia minut projekcji filmowej. Dostrzegło to jury Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, gdzie w 1964 roku dostałem podwójne Grand Prix, w konkursie polskim i międzynarodowym. W jury był między innymi Richard Leacock, nieznan mi wtedy amerykański twórca *direct cinema*, który dziesięć lat później odwiedził moich studentów w Rhode Island School of Design.



Powrót statku, 1963 r., reż. Marian Marzyński, źródło: archiwum FINA

Jacy są Pana mistrzowie dokumentu z przeszłości?

Francuskie *cinéma-vérité* – Jean Rouch, Edgar Morin, Chris Marker, odkrywcy człowieka na ulicy. Pewne wpływy polskiej „czarnej serii” dokumentów z lat 50. XX wieku, ale nie żaden konkretny filmowiec. Nikt ze współczesnych mi polskich dokumentalistów lat 60., ale gdybym nie wyjechał, to chyba najbliższy byłby mi Krzysztof Kieślowski, z którym mijalem się w drzwiach WFD: ja wychodziłem, on wchodził. Również jego przejście do fabuły doskonale rozumiem – w dokumencie pewnych rzeczy nie dało się powiedzieć, a może nie tyle w dokumencie, ile w Polsce tamtych czasów? Gdybym został, też bym chyba poszedł tą drogą, ale trafiając na grunt zachodni, odkryłem w dokumencie więcej niż w fabule, moje filmy są takimi właśnie fabularnymi (w sensie akcji, dramaturgii, struktury) dokumentami.

Jazdon przypisuje też Panu, znowu jako pionierowi, sięgnięcie po metodę autobiograficzną na gruncie dokumentu. Jak do tego doszło, dlaczego skierował Pan kamerę na siebie?

Zrobiłbym to już dawniej, w Polsce, gdyby było to możliwe, ale dopiero w Ameryce mogłem powiedzieć publicznie, że jestem Żydem. Reakcja na takie wyznanie zachęciła mnie do opowiadania o sobie, a to przeniosło się z przeżyć wojennych dziecka uratowanego w Holocauście – do innych tematów.

Czy zna Pan twórczość czeskiej dokumentalistki Heleny Třeštkovej? W niektórych swoich filmach przez wiele lat powracała do swoich bohaterów, czego efektem są niezwykle portrety filmowe. Pan przez trzydzieści lat kręcił film o swojej córce. Czy od początku planował Pan zrobienie o niej filmu dokumentalnego, czy też po prostu postanowił Pan wykorzystać domowe archiwum i z niego stworzyć film? Jak do filmu odniosła się sama bohaterka?

Nie znam Třeštkovej. Żyję w odległym świecie, Europa jest tylko moim wspomnieniem, ale brzmi to jak

moja własna filozofia: rejestrować obrazy z ludzkiego życia przez jak najdłuższy okres, a potem wracać do nich w innych filmach. Tak było z filmem *Anya*: najpierw była *Anya at 5*, potem *Anya at 7*, a potem *Anya at 10* – wreszcie cały film. *Anya* uważa, że jest to film nie o niej, a o bohaterce filmowej o tym samym imieniu. To dla mnie dowód, że ta teoria o zacieraniu się gatunków dokumentu i fabuły działa.

Ważną rolę w Pana twórczości odgrywa kwestia tożsamości. W jaki sposób forma i treść filmów opowiadających o tożsamości ze sobą współgrają? Czy najpierw pojawia się bohater/bohaterowie, czy może ma Pan pomysł na formę opowieści i szuka dla niej bohatera?

Pomysł na opowieść, a potem szukanie bohatera to trick fabularny, rzadko sprawdzający się w dokumencie. Ja zawsze zaczynam od żywego człowieka, takich żywych bohaterów mam na liście dziesięć razy więcej, niż powstało moich filmów. Losy ludzkie są unikalne, a jednak podobne do siebie, decydując się na film, wybieram unikalność, o niektórych moich niedoszłych bohaterach filmów teraz zaczynam pisać.

Czy gdy kręcił Pan w 2003 roku film o Gombrowiczu *Ja, Gombro*, myśląc o formie tego dokumentu, inspirował się Pan twórczością pisarza?

Ten film jest odpowiedzią na prowokację Gombro, który pisał, że interesuje go czytelnik, który chciałby go zjeść, delektować się nim albo go zwymiotować, byleby go zgryzł. To byłem ja. Opowiedziałem o czytelniku, dla którego on stał się ojcem duchowym. Pani Gombrowiczowa stwierdziła, że nie jest to film o jej mężu, ale o jakimś panu Marzyńskim. I miała rację.

A współcześnie jakich dokumentalistów Pan ceni? Może inaczej: czy interesuje Pana współczesny film dokumentalny? Jeśli tak, to jaki?

Interesuje mnie każdy dokument, którego twórca zajmuje się jednym człowiekiem i jego otoczeniem – przez co najmniej rok. Takich filmów powstaje w Stanach wiele. Dla niektórych trzydzieści pięć lat temu to ja byłem „nowinką” filmową. W Polsce takim filmowcem jest Wojciech Staroń. Przed zrobieniem swojej *Syberyjskiej lekcji* (1998) nie widział żadnego z moich filmów. Co potwierdza moją opinię, że nie odkrycia innych filmowców, a własne zainteresowanie ludźmi jest tym, od czego się zaczyna. A potem, żeby powstał dobry film, trzeba jeszcze mnóstwo przeszkód pokonać.

Słowa kluczowe: film dokumentalny, *direct cinema*, *cinéma-vérité*, Marian Marzyński, edukacja filmowa

Marian Marzyński – ur. w 1937 roku w Warszawie. Reżyser filmów dokumentalnych i programów telewizyjnych. W latach 60. XX wieku m.in. współtwórca popularnego programu *Turniej miast*. W roku 1969 wyemigrował do Danii, a następnie do USA. Reżyser m.in. filmów: *Powrót statku* (1963), *Przed turniejem* (1965), *Być* (1967), *Ja, Gombro* (2003), *Anya (In and Out of Focus)* (2004), *Nigdy nie zapomnij kłamać* (2012). W 2017 roku ukazał się w Polsce album ze zdjęciami z jego filmów *Kino-ja. Życie w kadrach filmowych*.

Anna Taszycka – filmoznawczyni, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Jako wykładowczyni ma na swoim koncie współpracę m.in. z Instytutem Sztuk Audiowizualnych oraz Wydziałem Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Gender Studies w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Gender Studies ISNS Uniwersytetu Warszawskiego oraz krakowską Akademią Sztuk Pięknych. Koordynatorka projektu Akademia Polskiego Filmu w Krakowie i Tychach. Współautorka haseł w *Encyklopedii kina i Encyklopedii gender*. Autorka tekstów w tomach *(Nie)widzialne kobiety kina* (2018) oraz *Nowa kinofilia: przestrzenie i afekty* (2018).

[Wróć do poprzedniej strony](#)



AKADEMIA POLSKIEGO FILMU

- » PROGRAMY APF
- » APF ŁÓDŹ
- » APF GDAŃSK
- » APF KRAKÓW
- » APF WARSZAWA
- » APF WROCŁAW
- » WYKŁADOWCY
- » RADA APF

HISTORIA POLSKIEGO FILMU

- » HISTORIA
- » FILMY
- » REŻYSERZY
- » SCENARZYŚCI
- » AKTORZY
- » OPERATORZY
- » KOMPOZYTORZY
- » STUDIA FILMOWE
- » KSIĄŻKI
- » SŁOWNIK FILMU
- » PLEOGRAF
- » ARTYKUŁY
- » ARCHIWUM WYKŁADÓW

ORGANIZATORZY / PARTNERZY KONTAKT

- » GDAŃSK
- » KIELCE
- » KRAKÓW
- » ŁÓDŹ
- » WARSZAWA
- » WROCŁAW
- » REDAKCJA STRONY
- » GŁÓWNY ORGANIZATOR

^ Zwiń

Created by GoldenSubmarine



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich



Narodowa Szkoła Filmowa w Łodzi



KIELCE



Krakowska Akademia
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego



ki

